

Hans-Michael Speier

## *Stehen* chez Celan

Traduit de l'allemand par Jean-Luc Evard

Pour Detlev Meyer

Les esquisses que donnent de la réalité les poèmes de Paul Celan ne cessent de relancer leur défi aux interprètes. Parmi les nombreuses possibilités d'interprétation, il en est une dont on n'a vraiment guère tiré parti. Je veux parler de la dimension de poésie de l'espace dans l'œuvre de Celan. Ce qui surprend dans la mesure où, à l'évidence, elle donne à voir des agencements poétiques de l'espace ; relations d'espace, corps, temps et mouvement y sont fermement amarrés à des catégories poétologiques et ontologiques précises. Les réflexions qui suivent se régleront donc sur les connexions de l'espace qui s'y dessine et de la mise en perspective poétique. Mais je ne traiterai que d'un *seul* aspect, celui du *stehen*, qui occupe une place particulière dans la conception que se fait Celan de l'espace.

Par-delà l'usage quotidien, désignant la posture tranquille du corps debout, le verbe « *stehen* » (« se tenir debout »), en allemand, découvre un large spectre sémantique : il s'étend du persister et du s'acharner simples à l'altier quant-à-soi, voire à la résistance la plus farouche<sup>1</sup>. En outre, « *stehen* », dans un sens plus général, indique chez l'homme, de par la verticale, l'orientation propre à ce qui vit ; ce qui gît passe pour malade ou mort, comme nous le disent les ethnologues. Dans le privilège de la station debout, l'anthropologie voit la marque spécifique de l'*homo sapiens*, avec la distance que procure en même temps l'élévation par rapport au sol. Sur le plan philosophique, l'existence humaine apparaît comme un *ex-sistere*, comme un « se tenir-au dehors de » (« *heraus-stehen* »), c'est-à-dire comme la faculté de se constituer en-venant-au-jour

Ce dont il s'agit, maintenant, dans l'appréhension célienne du *stehen*, à quel point elle se noue étroitement à sa conception de l'espace et à son modelage poétique de la langue, deux exemples tirés de l'œuvre de la maturité devront le faire entendre. *Für Eric* est un poème que Celan écrit deux ans à peine avant sa mort. Il peut donner à voir comment la poésie — souveraine, dressée dans le travers du courant des événements de notre temps — sait opposer des résistances et se mobiliser pour résister. Mais je questionnerai d'abord en partant d'une autre orientation et repérerai quelques-uns des moments fondamentaux du *stehen* célien le long du poème intitulé *Stehen* — qu'on trouve dans le recueil *Atemwende* (1967).

Voici le texte du poème :

---

1. Cf. le *Deutsches Wörterbuch* de Jacob et Wilhelm Grimm, Leipzig, 1854-1960, reprint Munich 1989 (partout dans le texte. « Grimm »), vol. 17, col. 1472-1721 ; *Duden. Das große Wörterbuch der deutschen Sprache in sechs Bänden*, éd. par Günther Drosdowski *et al.* (partout ailleurs : « Duden »), Mannheim, Vienne, Zurich, vol. 6, p. 2486.

STEHEN, im Schatten  
des Wundenmals in der Luft.

*SE TENIR là, dans l'ombre  
du stigmaté dans l'air.*

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

*Pour-personne-et-pour-rien, là.  
Pas reconnu,  
pour toi  
seul.*

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache<sup>1</sup>.

*Avec tout ce qui là-dedans a espace  
aussi sans  
langage.<sup>2</sup>*

Le centre thématique du poème se constitue de la réflexion du *stehen* en son lieu et son « histoire », en sa fonction et son mode et, pour finir, en sa direction. Sur un ton presque sec, sur de laconiques constructions nominales, le thème se déploie dans la forme de purs énoncés ; les strophes suivent le rythme des stipulations de la pensée qui s'y découpent.

Retouchée, une tournure idiomatique donne sa forme à l'attaque : « Se tenir dans l'ombre de quelque chose ou de quelqu'un... » signifie qu'on ne recueille pas la considération que l'on mérite, mais aussi, particulièrement dans l'acception plus récente, faire suite à un événement, chronologiquement et selon sa teneur — un événement désigné comme par un mot-clef par le mot composé « *Wundenmal* » (« stigmaté »).

Quant à la « blessure » (*Wunde*) que rappellerait la « tache » (*Mal*) — de quoi s'agit-il concrètement, la chose restera en suspens. Troublant, l'article déterminé devrait viser moins quelque chose posé *a priori* qu'une expérience personnelle faite une fois et une seule et qui ne saurait être partagée avec personne d'autre — qu'il s'agisse d'un souvenir (mort de la mère, ou la Shoah et tout ce qu'elle avait retranché de vie), ou du passage de la langue allemande par l'expérience d'Auschwitz, il n'est pas dit ce dont il s'agit.

Pour comprendre le mot composé « *Wundenmal* » (« stigmaté »), deux voies s'offrent en tout cas : « *Mal* », cet élément du mot désigne aussi bien la trace, visible sur la peau, d'une blessure, que la composition architectonique, par exemple un sépulcre (« *Grabmal* »), un monument (« *Denkmal* ») ou un mémorial (« *Mahnmal* »). Comme il faut bien se représenter le *stehen* dans la zone d'« ombre » du « *Mal* », on doit nécessairement appréhender ce dernier comme une configuration d'espace : ce n'est qu'ainsi qu'il est à même projeter de l'ombre. En réassemblant pour ainsi dire sous nos yeux le mot composé, Celan détourne le regard des deux dimensions où s'étale la peau, c'est-à-dire de la surface, l'élargissant à la dimensionnalité de nouvelles expériences de l'espace et de la langue. Ainsi, la voie prise par le destin à travers le temps, voie que le composé « *Wundenmal* », tant dans le surplomb biographique que dans l'intrusion poétique, re-hausse dans l'élément de l'histoire, apparaît marquée au sceau d'un double sens, tant signe de blessure

1. HK 7.1, 23 et GW II 23 (*Œuvres complètes*). — Les citations présentées dans le texte et extraites des œuvres de Celan suivent les éditions suivantes. *Paul Celan : Werke. Historisch-kritische Ausgabe* (= HK), sur l'initiative de Beda Allemann, volume établi par l'unité de recherche de Bonn pour l'édition des œuvres de Celan, Rolf Bücher, Axel Gellhaus, Francfort/M, 1990 & sq. — *Paul Celan : Gesammelte Werke in fünf Bänden* (= GW), éd. par Beda Allemann et Stefan Reichert avec la collaboration de Rolf Bücher, Francfort/M, 1983.

2. Traduction Michel Deguy et Jean Launay, *PO&SIE* 9, 1979, p. 40.

physique que borne de commémoration dans la pensée pour la méditation esthétique.

La deuxième strophe élargit la détermination du *stehen*, dans la mesure où elle introduit une variante sémantique du verbe — « être à la place de quelque chose ou quelqu'un » ; et plus précisément : au sens où l'on se détourne du dehors, au sens d'une négation, puis au sens où l'on se tourne vers le sujet en s'offrant à lui et au sens d'une affirmation.

Für-niemand-und-nichts-Stehn.  
Unerkannt,  
für dich  
allein.

Dans le contexte qui est le nôtre, le premier vers de la strophe présente un intérêt particulier. Car sa dernière syllabe (« *Stehn* »), il convient de l'appréhender, tout comme celle qui la précède, comme une accentuation, « *nichts* » (« rien ») et « *Stehn* » faisant se télescoper entre elles deux scansion métriques. Venant de la périphérie du poème, l'impact de l'accentuation rend attentif à une dimension centrale : comme orientation propre à la vie, « *stehen* » est ici en rapport avec le « *(N)ichts* ». Même si l'on ne saurait négliger la différence de l'adverbe et du substantif, on peut dire néanmoins que, dans ce passage, l'aspect ontologique du *stehen* passe au premier plan. Il est significatif que le « *stehen* » au sens de l'être-là (« *Dasein* ») se noue avec le rien comme avec sa dénégation absolue, en une conjonction que l'on peut relever également dans d'autres textes de Celan. Ainsi le poème *Mandorla* propose-t-il déjà pour ainsi dire une phénoménologie du *stehen* déployée à partir de la sémantique du verbe et peut-il être lu comme une tentative de déterminer le rapport du *stehen* et du *nichts*<sup>1</sup> au titre d'une *coincidentia oppositorum* : précisément, comme Rien qui se tient :

In der Mandel - was steht in der Mandel ?  
Das Nichts.  
Es steht das Nichts in der Mandel.  
Da steht es und steht.<sup>2</sup>

*Dans l'amande - qu'est-ce qui se tient dans l'amande ?*  
*Le Rien.*  
*Le Rien se tient dans l'amande.*  
*Il s'y tient, s'y tient.*<sup>3</sup>

*Stehen* apparaît pour ainsi dire au tranchant du Rien et de l'être. Dans la perspective d'un *stehen* posé en synonyme de l'orientation prise par ce qui vit, cela correspond à un « Rien vivant », comme le dit le texte précédant la *Mandorla* (« *Einem, der vor der Tür stand* », GW I, 242). Cette mise en constellation, je veux dire la réflexion poétique qui se fait sur les relations du Rien, de l'être-là et du *stehen*, est approfondie dans l'œuvre de la maturité. Le *stehen* (être-là) ne s'y donne

1. J'entends ici le concept dans son acception ontologique et non à partir de la tradition de la mystique.

2. GW I 244.

3. Traduction : Martine Broda, *Paul Celan : la Rose de personne*, Paris, 1979, p. 73 (*Die Niemandrose*, 1963).

même qu'une fois *présupposé* le caractère abyssal du Rien. Ainsi lit-on dans le poème *Wirk nicht voraus*<sup>1</sup> : « [...] steh / herein : // durchgründet vom Nichts » (« tiens-toi / dedans : // transfondé par le Rien »). Dans les vers qui concluent *Du liegst im großen Gelausche* (dans le recueil *Schneepart*), l'opposition du *stehen* et du Rien se dessine aussi dans une formule ramassée à l'extrême :

Der Mann ward zum Sieb, die Frau  
mute schwimmen, die Sau,  
für sich, für keinen, für jeden -

Der Landwehrkanal wird nicht rauschen.  
Nichts  
stockt.<sup>2</sup>

*L'homme devenait un crible, la femme  
dut nager, la truie,  
pour soi, pour aucun et pour chacun —*

*Le canal Landwehr ne bruira pas.  
Rien  
stagne.*<sup>3</sup>

Décisifs, les vers « *Nichts / stockt* » ne signifient en aucun cas que toutes choses vont simplement leur cours ou qu'un Rien *fluent* en quelque sorte finit par s'immobiliser. Bien plutôt, le poème commente ainsi l'anéantissement de toute vie humaine qui vient se figurer en lui — laminant même la relation amoureuse dans son oblation la plus ardente, la confiant au Rien —, en ce que, lui-même et son langage s'en faisant l'intermédiaire, il amène de fait ce Rien à apparaître, et par là à l'être : car le verbe *stocken* (« stagner ») suggère ici la coagulation (« *gerinnen* ») au sens où une blessure ou un produit chimique « *gerinnt* » (« coagule »), quelque chose de solide s'y individualisant. Ainsi, tournée vers ce qu'elle a de créatif, la tension qui fait la relation du Rien et du *stehen* paraît résumée, dans la formule « *Nichts / stockt* », au plus petit espace possible (d'autant qu'entre « *stocken* » et « *stehen* », en allemand, il y a des liens<sup>4</sup>).

J'en reviens au poème *Stehen*, dans *Atemwende* et passe sans transition à la troisième et dernière strophe, dans laquelle, sous le signe du *stehen*, se dessinent de nouvelles structures des représentations courantes de la langue et de l'espace. Voici le texte de la strophe :

Mit allem, was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

*Avec tout ce qui là-dedans a espace,  
aussi sans  
langage.*

1. GW II 328, « N'œuvre pas d'avance [...] ». Dans la traduction de John E. Jackson, *Paul Celan. Poèmes*, Le Muy, 1987, p. 75.

2. GW II 334.

3. Traduction Fabrice Gravereaux, Michael Speier et Rosella Benusiglio-Sella, *PO&SIE* 21, Paris, 1981, p. 6 (dans leur traduction intégrale, bilingue de *Paul Celan : Schneepart, Part de neige*).

4. Cf. Grimm, vol. 1, col. 1066 : « bestehen » : [...] I.1 : utilisé pour des corps liquides, stagner (*stocken*), coaguler (*gerinnen*), cesser de s'écouler (*zu rinnen aufhören*) : « le lait coagule (*die Milch besteht*), Trad. (*gerinnt*), a coagulé ; l'eau est prise en glace, a gelé (...) ; le sang coagule, stagne, ne coule plus (*stieht still*). »



Qu'un texte littéraire ne figure (*darstellen*) pas seulement de l'espace, mais en produise (*herstellen*) aussi — les déictiques jouant là un rôle essentiel —, c'est ce qu'on voudra bien que nous supposons connu. Ce qui fait problème dans ce texte — dans d'autres textes de Celan aussi, d'ailleurs —, c'est l'assignation des déictiques. Dans le cas présent, l'adverbe «*darin*» pourrait recevoir son assignation des déterminations de lieu des vers 1 et 2 — «*im Schatten / des Wundenmals*». Mais si l'on prend en compte le poids sémantique qui revient au *stehen* mis en avant comme titre et mot d'ouverture du poème, seul le *stehen* peut être appréhendé comme l'objet spatial de référence. Et dans ce sens on lirait alors les vers de la manière suivante : «(*Stehen* [...].) Mit allem, was darin Raum hat.» La structure spatiale s'éclaire alors en ce que le *stehen* n'a pas lieu dans un espace donné, déjà agencé, bien plutôt, la relation s'inverse ; autrement dit, dans une paradoxale permutation, l'espace ne se constitue que consécutivement au *stehen*. L'intervention d'espace vise son caractère ontologique, parce que, ici, *stehen*, au sens du *Für-sich-stehen* souligné avec emphase dans la deuxième strophe, renvoie à l'être-là lui-même.

La conception célanienne de l'espace et de la spatialité de l'être-là fait là tangence de manière singulière à celle avancée par Martin Heidegger dans *Être et Temps*, où on lit au § 24 : «*L'espace n'est pas plus dans le sujet que le monde n'est dans l'espace. L'espace est plutôt 'au' monde, dans la mesure où l'être-au-monde constitutif du Dasein a découvert l'espace. L'espace ne se trouve pas dans le sujet, pas davantage celui-ci ne contemple le monde 'comme s'il était dans un espace, mais au contraire, le 'sujet' ontologiquement bien entendu, le Dasein, est spatial en un sens original.*<sup>1</sup>» Toutefois, à la différence du Heidegger d'*Être et Temps*, chez Celan, la tension dynamique entre l'être-là et l'espace ne se déclare qu'une fois la langue mise en jeu ; dans le poème *Stehen*, langue et espace sont placés dans un rapport constitutif. Ainsi, entre le premier et le dernier mot, l'arc du poème se tend de telle manière que, propulsé comme titre et comme thème, le *stehen*, à travers ses déploiements antithétiques, vise le mot placé là tout seul à la chute :

Stehen [...]

Mit allem was darin Raum hat,  
auch ohne  
Sprache.

Ici, la langue et le *stehen* ne se trouvent pas dans une position purement frontale. Bien plutôt, même ce qui est sans langage et se passe de toute articulation de discours doit trouver place encore dans le *stehen*. L'absence de «*langue*», de la langue donnée et disponible, est toujours en opposition à celle, utopique et qu'on ne peut encore qu'imaginer, vers laquelle cingle le langage de Celan, cette absence n'est donc pas une dimension négative, mais bien plutôt rend disponible l'espace libre que requiert le propos poétique et qu'elle investit.

Ces vers de clôture jettent la lumière la plus crue sur ce qui caractérise l'aporie

1. M. Heidegger, *Être et Temps*, trad. F. Vezin, Paris, Gallimard, 1986, p. 152.

fondamentale des poèmes de Celan — transmettre de quoi se guider par rapport à l'utopique sans se couper de la matérialité de la langue telle qu'on la trouve, toute faite. Le langage poétique de Celan inclut — nécessairement — « tout » ce par quoi la langue fut « rendue plus riche » — « même » (vers 8) l'« effroyable mutité », le « propos mortifère aux mille ténèbres<sup>1</sup> ». S'agissant de la poésie de l'espace, les poèmes de Celan rattachent l'espace qui est le leur, un anti-espace, à l'expérience de l'histoire en tant qu'anti-histoire.

Qu'à réfléchir le poème on comprenne ce modèle d'espace comme celui d'une telle anti-histoire, c'est ce que nous mettons en évidence en nous arrêtant sur le poème du « stigate » dans lequel des concrétions de temps apparaissent sous forme spatiale : le « stigate » est station de temps muée en espace, stèle du temps à laquelle le « *stehen* » — l'affinité étymologique avec « *Stunde* »<sup>2</sup> n'étant pas la moindre raison — répond à partir du présent. Confluent la présence de l'homme dans la position du « *stehen* » et la pensée qui se remémore en se retournant pour questionner la profondeur de l'histoire dans le « stigate » : forme prise par le temps de deux existences confluant dans le modèle de poésie de l'espace du poème.

J'ai repéré jusqu'ici les catégories de la pensée remémorante et de l'individuation inhérentes au *stehen* celanien, et j'en viens maintenant à l'un des textes les plus tardifs de Celan, par quoi nos considérations vont s'élargir et se compléter de manière essentielle, au point même d'un certain renversement. Il y va, en l'occurrence, des dimensions de la résistance et de la solidarité, aux antipodes, aussi loin que l'imagination le permet, des moments de l'« individuation radicale<sup>3</sup> » et du refus du monde, comme les formule la deuxième strophe du poème *Stehen*.

Comprendre la notion de solidarité — passé jusqu'à aujourd'hui inaperçu, un des mots-vecteurs de la pensée et de la poésie de Celan —, voilà qui excède chez lui la signification qu'on lui donne d'obligations réciproques entre l'individu et la communauté. A la dimension sémantique du coude-à-coude inentamable sur fond de convictions identiques, en matière de lutte de classe par exemple, Celan ajoute un aspect existentiel<sup>4</sup>.

Cette extension à l'existence de la teneur sémantique politique et sociale de la notion de solidarité est rendue tangible dans la traduction que fait Celan d'un aphorisme de René Char. On lit chez ce dernier : « L'existence n'est qu'une succession de solidarités blanches ou noires, fortuites ou non [...] », et Celan transpose : « Dasein : nichts als eine Folge von Mit- und Zueinanderstehendem, das weiß ist oder schwarz, das von ungefähr kommt oder nicht<sup>5</sup>. » A traduire ainsi, Celan n'enrichit pas seulement le terme « solidarité », que son usure idéologique a rendu abstrait, d'un espace où il peut jouer de significations plus larges. En le transposant dans la dimension d'un *stehen*, il réconcilie de plus en ce dernier ce qui est atomisé et ce qui atomise, donne sens à la vie d'un individu et au cours qu'elle

1. GW III 186 (« *Der Meridian* » — *Le Méridien*, trad. J. Launay, in : *PO&SIE* 9, 1979, pp. 68-82.

2. Cf. Friedrich Kluge : *Etymologisches Wörterbuch des deutschen Sprache*, remanié par Walther Mitzka, 20<sup>e</sup> éd., Berlin, p. 761 : « Goth. \**stunda* qu'on peut repérer dans ses dérivés romaniques [...] qui mènent tous, sur la base du \**stundo*-german. comme production phonétique dérivée au mot german. \**standan* (v. "stehen"). Au sens premier, on obtient : "stehender Punkt", "point fixe" (dans l'écoulement du temps). » [Trad. J.-L. E.]

3. GW III 197 (« *Der Meridian* »).

4. C'est dans ce sens qu'il parle de solidarité dans une lettre du 25.1.1961 à Jürgen Wallmann : « [...] grand merci pour votre *solidarité*. // Il ne s'agit vraiment pas, ici, de moi et de mes poèmes — il y va du reste d'air que nous pouvons encore respirer. » (Jürgen P. Wallmann : « *Auch mich hält keine Hand* ». *Zum 50. Geburtstag von Paul Celan*, in : *die Horen*, cahier 83 [1971], p. 81.) [Trad. J.-L. E.]

5. GW IV 565.

prend, ce qui lie les hommes et les destine les uns aux autres en se détachant sur cet arrière-plan que sont les limites de temps.

*Für Eric*, poème parmi ceux tardifs de tout l'œuvre (dans le volume posthume *Schneepart*, de 1970), semble particulièrement apte à faire ressortir les catégories de la solidarité et de la résistance dans le *stehen* de Celan parce qu'il les conjoint dans une forte limpidité et une forte simplicité et parce que son caractère de testament (adressé au propre fils de Celan) lui confère une signification qui déborde le seul poème. Le titre introduit déjà le thème du *stehen* dans la mesure où l'étymologie latine du prénom Eric évoque l'homme debout, mais aussi sa vie de solitude (*sein Allein-Stehen*).

*Für Eric*

In der Flüstertüte  
buddelt Geschichte,

in den Vororten raupen die Tanks,

unser Glas  
füllt sich mit Seide,

wir stehn.<sup>1</sup>

Pour Eric

Dans le mégaphone  
fouge l'histoire,

dans les suburbains les tanks chenillent,

notre verre  
s'emplit de soie,

nous sommes.<sup>2</sup>

En six vers seulement, le poème thématise l'opposition et l'enchevêtrement d'espaces historiques-politiques et poétiques-existentiels. De manière telle qu'il montre des puissances et des pouvoirs de l'histoire-temps opérant tout d'abord dans la langue, et incontinent, en pleine action militaire et à visage découvert, pour, finalement, dans les troisième et quatrième strophes, circonscrire la sphère affectée à l'être poétique et à l'existence humaine. Moulée tout d'abord, dans la troisième strophe (« notre verre / s'emplit de soie »), dans une sémantique de préciosité, celle de l'art et de l'artificialité, la problématique de l'être est amenée, avec la pointe durement ponctuée (« nous sommes »), à une décision, celle d'exister librement, en tout état de cause, face au monde des contraintes objectives de nature politique dictées par les pouvoirs — et elle reçoit son fondement propre à partir de là seulement. Le rapport subjectif au monde semble ici réduit à l'absence de parole d'une simple position, savoir celle du *stehen* des hommes qui résistent (*des widerstehenden Stehens*).

Le poème commence par déterminer un lieu : « Dans le mégaphone » (vers 1). Le mot composé « *Flüstertüte* » n'est un néologisme qu'en apparence, et une tournure facétieuse du langage de tous les jours pour désigner un mégaphone (« *Megaphon* ») dont l'entonnoir présente la forme d'un cornet pointu ; désignation qui en intervertit la fonction (*amplifier* le son), par où l'effet attendu subit un renversement ironique : à une « Histoire » hypostasiée est affecté un verbe du langage familier, « *buddeln*<sup>3</sup> » ; et l'« Histoire » elle-même apparaît alors en train de creu-

1. HK 10.1, 54 et GW II 376. Axel Gellhaus (Bonn) nous a fait savoir qu'une première ébauche de ce texte se trouve dans le carnet de notes personnel de Paul Celan, le contenu ne pouvant pour le moment en être divulgué.

2. Traduction Fabrice Gravereaux, Michael Speier et Rosella Benusiglio-Sella, *POÉSIE* 21, Paris, 1981, p. 17. Notre traduction de « *wir stehen* » par « nous sommes » ne rend pas compte de la polysémie du verbe allemand — on voudra bien l'accepter ici comme un compromis provisoire entre les différentes acceptions explicitées au long de notre étude.

3. *Duden*, vol. 1, p. 441 : « 1. [langue familière] creuser ; travailler la terre : creuser (*buddeln*) un trou dans la terre [...] ; les enfants font des pâtés dans le sable (ils y jouent). 2. [pour les gens de la campagne] creuser, faire les récoltes : pommes de terre, choux-raves [...] » [Trad. J.-L. E.]



ser, cherchant éperdument dans la profondeur de l'entonnoir — autrement dit : ce qui, moyennant amplification acoustique, aimerait se faire entendre comme projet historique de transformation de la société, matière à révolution enseignée par les orateurs ou les agitateurs, l'« Histoire » le recherche comme le résultat anticipé de cette transformation. L'ironie de l'entreprise, concrétisée par les registres diamétralement opposés du timbre du mot abstrait et de celui du verbe, tourne au sarcasme lorsqu'on lit en même temps, tangible dans l'usage courant, en connotation, le verbe désignant l'activité des enfants. La transformation historique postulée par le texte se donne alors comme un « jeu de pâtés » dans le bac à sable de l'histoire.

Si, de cette manière, les rapports où se prennent la langue, la politique et l'histoire sont traités sur le mode ironique, la deuxième strophe, elle, donne à voir un processus de violence immédiate, quasi quotidienne : des tanks dans la banlieue d'une ville imposent l'image de la rébellion ou d'émeutes, dans l'ostentation de puissance des forces de l'ordre. Qu'avec le verbe « *raupen* » (« cheniller ») Celan transfère le monde de la technique dans l'imagier de la nature, plus exactement : d'une nature ou d'un monde animal situé à une phase inférieure de l'évolution — donc, une phase proto- ou préhistorique —, et cela en se servant comme d'une passerelle du verbe « *raupen* » incluí dans le mot qui désigne les tanks, « *Raupenfahrzeuge* » — voilà qui est remarquable.

L'évocation des « suburbains » signale que les événements se déroulent à la périphérie d'une ville sans en avoir (encore) gagné le centre : les forces armées sont pour ainsi dire en état d'alerte, ou procèdent à des manœuvres d'intimidation. Il s'agit donc d'une situation encore incertaine dont le mouvement de chenille des tanks prenant la ville dans leur filet, tel un cocon, un mouvement dépourvu d'objectif donc, souligne le caractère transitoire. Et pour finir, le champ sémantique du verbe « *raupen* » explicite ce moment transitoire même dans la mesure où la chenille figure un des stades par où passe le papillon dans ses métamorphoses.

Le poème lui aussi accomplit une métamorphose, effectue une transition car les deux strophes suivantes montrent, dans les images et les motifs, des configurations entièrement différentes. Avant de les détailler, nous insérerons d'abord quelques brèves remarques sur l'histoire de la genèse du texte.

Le poème *Pour Eric* fut couché sur le papier le 2 juin 1968<sup>1</sup>. Les événements de mai 68 à Paris en avaient fourni l'occasion immédiate. Les images du premier bloc de vers évoquent les manifestations, les grèves et les batailles de rue dans la capitale, celles du deuxième bloc la réaction du gouvernement français du général de Gaulle qui fit monter des troupes dans la banlieue de Paris. Que cette conjoncture ait donné son départ au poème, un feuillet en témoigne où l'on trouve des traces de ce travail<sup>2</sup>. Celan y jeta des notes au crayon, qu'on peut considérer comme une première étape dans la composition de *Pour Eric*.

---

1. HK 10.2, 142.

2. HK 10.2, 143.



Geschichte buddeln  
Bereitschaftswagen  
Leitwege  
untergehakt  
Absperreten  
Flüstertüte  
Raupenhelme

*Histoire fouger  
Véhicules de patrouille  
Voies de transit  
Bras-dessus bras-dessous  
Herses  
Mégaphone  
Casques de chenille*

Sous ces lignes, le poète a placé, en français, une citation de Paul Valéry : « Toute vue des choses qui n'est pas étrange est fausse. » Il provient de l'aphorisme suivant, tiré du recueil *Choses tues* (1930) : « Toute vue de [sic] choses qui n'est pas étrange est fausse. Si quelque chose est *réelle*, elle ne peut que perdre de sa réalité en devenant familière. // Méditer en philosophe, c'est revenir du familier à l'étrange, et dans l'étrange affronter le réel<sup>1</sup>. » Si, dans son contexte, la phrase de Valéry citée vise en premier lieu la théorie de la connaissance, elle semble pliée chez Celan à un registre poétologique, et il faudrait se demander comment, d'une part, les mots-clefs, chez Celan, et la phrase de Valéry se rapportent les uns aux autres, et de même, d'autre part, pour le feuillet avec ses mots-clefs et la citation pour le poème *Pour Eric*.

En leur principe, les poèmes sont des organismes qualitativement différents des phénomènes historiques, ils ne rendent pas l'histoire d'une époque par mimésis, bien plutôt, œuvres d'art dans le matériau de la langue, ils figurent autant de commentaires où l'écriture élabore un rapport différencié au monde — ce ne sont pas des images stockant de l'information. Dans cette mesure, il s'agirait de ne pas exagérer la portée du feuillet. Sa valeur tient moins à son aspect documentaire qu'à la manière dont il éclaire un aspect à mon avis essentiel du poème *Pour Eric*, à savoir la transition délicate de la deuxième à la troisième strophe. En voici le texte :

unser Glas  
füllt sich mit Seide,

En introduisant de la « soie » et du « verre » dans le poème, en suggérant quelque chose d'artificiel, de précieux et de silencieux face au tableau d'une rhétorique politique que l'acoustique renforce et d'une agression techno-militaire, le texte concrétise déjà par lui-même un mouvement défensif et de résistance. En outre, les matériaux, de par leur puissance auratique, renvoient à la panoplie de motifs de la poésie lyrique symboliste dans laquelle l'éventail des formes d'expression des œuvres de jeunesse de Celan trouve une partie de ses ressources. L'association de la soie et du verre rappelle ainsi des marquages thématiques de Rilke ou de Mallarmé, et il n'est certainement pas fortuit que la citation de Valéry fasse son apparition dans le passage du feuillet correspondant à la troisième strophe, c'est-à-dire tout de suite après les mots-clefs qui font état des combats de rue et des manifestations. C'est surtout l'aspect d'artificialité de l'œuvre de Valéry qui avait arrêté Celan, il y voyait pour sa part un moment de la poésie à dépasser.

1. Paul Valéry : *Œuvres II*, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1960, p. 501.

Ainsi, après avoir traduit *la Jeune Parque*, il déclarait qu'il n'avait traduit ce poème en allemand que pour « pouvoir s'autoriser à dire quelque chose *contre l'art*<sup>1</sup> ». Mais la mise en question de « l'art » est un trait fondamental de la poétique de Celan, l'intention n'étant assurément pas de nier fondamentalement l'« art », mais de le relativiser. L'art, ainsi que le dit le propos concis de *Der Meridian* (1960), c'est « le chemin à parcourir par la poésie — ni plus ni moins<sup>2</sup> ». Sur l'arrière-plan de cet axiome de la poétique de Celan, le regard du dé-payement posé sur la réalité trouve sa justification à partir, justement, de la conception de *l'art comme chemin* : l'« obscurité » dont on fait souvent le reproche à la poésie est, comme Celan le formule, une « obscurité en vue d'une rencontre, échéant d'un lointain ou d'un ailleurs pour un projet de soi<sup>3</sup> ».

La cohésion interne où se soudent, diamétralement opposées l'une à l'autre, les deux moitiés du poème, les strophes 1 et 2, d'une part, 3 et 4, d'autre part, c'est la charnière sémantique du motif de la soie qui en est l'outil. Et ce de telle manière que la texture du poème, son tissu ou matériau, se fibre des événements de l'histoire, métonymiquement à travers les tanks présentés comme des chenilles. Texture qui devient visible dans la « banlieue » des suburbains qu'est l'histoire pour autant que ce qui y apparaît (et par là : dans le texte aussi) produit en quelque sorte un supplément de texte, c'est-à-dire le prolongement de l'histoire, les phénomènes historiques y déversant leur matériau comme dans un récipient transparent.

Ainsi la dimension d'actualité du politique peut être considérée à une distance qui produit la « communauté » du moi lyrique et du toi interpellé, communauté que le verre transforme rétrospectivement en celle qui est « nôtre ». Que le moi et le toi aient de cette manière part commune à un seul verre, voilà qui fait comprendre la particulière proximité des sujets — celle, ici emblématique, du père et du fils.

S'agissant de la poésie de l'espace, le *stehen* du « wir » (« nous ») correspond à celui du verre, faisant ressortir tout ce qui est opiniâtré et ténacité de la substance de menaçante fragilité pour la prolonger dans une attitude de résistance résolue et de solidarité envers et contre tout. La teneur de vérité que communique l'image du verre se remplissant de soie — un « commentaire » de l'histoire en train de se faire à l'instant même — naît de la « vue étrange » permise par l'art et l'artificialité : elle maintient la distance critique par rapport aux puissances et aux pouvoirs de l'époque.

La solidarité des individus instaure le *stehen* commun à tous — c'est de là que, lapidaire, le dernier vers : « *wir stehen* », disloque la perspective centrale du poème. Il faut en référer le *stehen* tant au fils interpellé dans le titre qu'au moi d'écriture du père et poète, leur solidarité vaut pour d'autres dans la mesure où elle inclut

1. Lettre du 1.11.1960 à Otto Pöggeler, in : Otto Pöggeler, « Kontroverses zur Ästhetik Paul Celans (1920-1970) », in : *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 25 (1980), p. 212.

2. GW III 194 ; cf. aussi GW II 196.

3. GW III 195. Traduction de J. Launay, légèrement modifiée. — Dans son essai « Les Écarts de Valéry » (*Valéry's Abweichungen*), Theodor W. Adorno interprète l'aphorisme cité dans les notes de Celan et tiré de *Choses tues* au plan de la critique de l'idéologie, comme un « effet de distanciation » à la Brecht. (Th. W. Adorno, *Notes sur la littérature*, trad. de Sibylle Muller, Paris, Flammarion, 1984, p. 108). Le fait qu'Adorno ait dédié cet essai sur Valéry à Paul Celan pourrait amener à se demander si, via Valéry, *Pour Eric* ne représente pas aussi une controverse souterraine avec des positions de la révolte étudiante de 1968, dont Adorno passait pour le porte-parole philosophique dans la République Fédérale allemande.

au pronom personnel chaque lecteur du poème — et, virtuellement, le ou les lecteurs à venir aussi. Si, dans sa radicalité, la chute se fait ainsi distinctement appel — résister dans le coude-à-coude (« *zusammenstehen* ») et la ferme disponibilité des uns aux autres (« *füreinander-einstehen* ») —, appel à résister aux puissances de l'histoire pour autant que de par la démagogie de la langue et de par leur pouvoir de force armée elles menacent la liberté de l'individu, le travail poétique, dans le flux de la langue précieuse qui traverse la troisième strophe, sur le « chemin de l'art » autrement dit, apparaît comme étant la source décisive de la résistance. Celan a fait valoir cette relation dans une lettre à Hilde de la Motte : « Je travaille, je résiste<sup>1</sup>. » L'expérience de l'existence, expérience réservée par les événements historiques qui définissent une époque, fait foi de l'œuvre d'écriture et inspire la force de résister (« *widerstehen* ») — inversement, la capacité de résistance du sujet se fonde et se maintient à travers le travail poétique et ses fruits. Dans la perspective où l'un et l'autre se donnent dans la position d'un *stehen* de résistance (« *widerstehendes Stehen* »), c'est un moment cardinal du langage de Celan et de son *ars poetica* qui fait immédiatement saillie.

---

1. Lettre du 12.2.1962 à Hilde de la Motte (in : *Autorenkalender 1981*, Berlin, 1980, mois de juillet). — Dans la lettre à Peter Szondi du 21.11.1967, Celan évoque aussi du même trait la « résistance et la force de travail » (Peter Szondi : *Briefe*, éd. par Christoph König et Thomas Sparr, Francfort/M, 1993, p. 245). [Trad. J.-L. E.]